



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Styl późny w służbie sztuki życia : o późnej poezji Davida Herberta Lawrence'a

Author: Alina Mitek-Dziemba

Citation style: Mitek-Dziemba Alina. (2016). Styl późny w służbie sztuki życia : o późnej poezji Davida Herberta Lawrence'a. W: E. Knapik, A. Woźniakowska, W. Stępień, J. Szurman (red.), "Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze" T. 3. (S. 168-188). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Alina Mitek-Dziemba

UNIwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Styl późny w służbie sztuki życia

O późnej poezji

David Herberta Lawrence'a

Jest teraz jesień, owoc opada z drzewa,
jest długa podróż w stronę zapomnienia.
Opadające jabłka jak wielkie krople rosy
ranami uderzenia torują sobie drogę.
I oto jest czas iść, czas skinąć na pożegnanie
swej własnej jaźni, i znaleźć drogę wyjścia
z opadłego ja.

Umieramy, umieramy, zatem możemy tylko
sami zapragnąć umierania, i zbudować
statek śmierci, by powiózł duszę w podróż najdłuższą.

David H. Lawrence, *Statek śmierci*¹

Być może truizmem jest powiedzenie, że „późność” stylu w sposób znacznie bardziej dojmujący niż jego „wczesność” czy „dojrzałość” łączy w sobie myślenie kategoriami estetyczno-artystycznymi z refleksją na temat subiektywności w jej odniesieniu do czasu, przemijania oraz psychicznej i cielesnej JAKOŚCI egzystencji, która następnie przegląda się w dziele. Styl jest pojęciem przynależnym twórczości, ale ta bywa rozumiana nader szeroko; w sensie filozoficznym twórcza jest wszelka jednostkowa aktywność, która znajduje przełożenie na terminy estetyczne. Dla myślicieli drugiej połowy XX wieku, podnoszących temat estetyki egzystencji jako obszaru twórczych działań jaźni wobec siebie na podobieństwo dzieła sztuki, takich jak Michel Foucault, Richard Rorty czy Richard Shusterman,

¹ D.H. LAWRENCE: *The Ship of Death*. W: IDEM: *The Complete Poems of D.H. Lawrence*. Wstęp i objaśnienia D. ELLIS. Ware, Hertfordshire 2002, s. 603. Wszystkie cytaty z dzieł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – A.M.-D.

autostylizacja jest jedną ze strategii autokreacji, która może, ale nie musi znaleźć uzewnętrznienie w autonomicznym wytworze artystycznym. Filozofia, zwłaszcza w nurcie neopragmatycznym, wraca bowiem do starej koncepcji życia jako sztuki (*techne tou biou*), zasypując wielowiekowe, wzniesione jeszcze przez Arystotelesa podziały między estetyczną *poiesis* a utylitarną *praxis*. W rezultacie refleksja nad stylem, także stylem późnym, schyłkowym czy starczym, jako rodzajem estetycznej kulminacji, kody dzieła lub odwrotnie, odmowy jego właściwego, szczęśliwego zwieńczenia, staje się tematem rozważań egzystencjalno-metafizycznych, nader często zabarwionych autobiograficznie.

Dla przykładu spójrzmy na wprowadzenie do późnej książki Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego *Co to jest filozofia?* (1991), która przynajmniej dla pierwszego z autorów stała się symbolicznie ostatnią wypowiedzią życia. Po długiej i ciężkiej chorobie układu oddechowego, uniemożliwiającej normalne funkcjonowanie, życie tego wybitnego francuskiego filozofa kończy się śmiercią samobójczą w 1995 roku. Publikacja z 1991 roku jest w dużej mierze autotematyczna, dotyczy bowiem kwestii integralnego związku pomiędzy filozofowaniem, sztuką i sposobem życia:

Pytanie „Co to jest filozofia?” da się być może postawić dopiero później, wówczas gdy nadchodzi starość, a zatem czas, gdy można mówić konkretnie. [...] To pytanie stawiamy sobie w stanie powstrzymywanego, nieznacznego pobudzenia, o północy, gdy nie mamy już o co pytać. Wcześniej stawiano je, stawiano nieustannie, jednak w sposób nazbyt bezpośredni lub pokrętny, nazbyt sztuczny, nazbyt abstrakcyjny, przedstawiano je, poskramiano, czyniąc to raczej mimochodem, aniżeli będąc przez nie porwanym. Nie byliśmy dostatecznie powściągliwi. Chcieliśmy bardzo zajmować się filozofią, nie zadając pytania, czym ona jest, a jeśli nawet, to tylko wykonując ćwiczenia stylistyczne: nie dotarliśmy do tego punktu nie-stylu, w którym można wreszcie zapytać: co takiego robiłem przez całe życie? Istnieją wypadki, gdy starość nie daje żadnej wiecznej młodości, lecz – przeciwnie – suwerenną wolność, czystą konieczność, za sprawą której cieszymy się chwilą łaski między życiem i śmiercią, a wszystkie części maszyny łączą się, aby wysłać w przyszłość promień przemierzający epoki: Tycjan, Turner, Monet. [...] Tak samo dzieje się w filozofii – Krytyka władzy sądenia Kanta jest dziełem wieku starczego, dziełem gwałtownym, za którym stale będą podążać następcy: wszystkie władze ducha wykraczają poza swoje granice, właśnie poza te wyznaczone przez Kanta tak starannie w jego dojrzałych tekstach.

Nie rościmy sobie pretensji do takiego statusu. Po prostu nadszedł czas, abyśmy zapytali, czym jest filozofia. I czyniliśmy to nieustannie już wcześniej, i dawaliśmy stale tę samą odpowiedź: filozofia to sztuka tworzenia, wymyślenia, wytwarzania

pojęć. Odpowiedź musiała jednak nie tylko wyjść naprzeciw myśleniu, ale również określić porę, okazję, okoliczności, krajobrazy i osoby, warunki i niewiadome pytania².

Postawienie pytania o sens, o interpretację jednostkowego życia jako całości jest tu zatem uwarunkowane poczuciem właściwości, dopasowania czasu egzystencji do momentu zapytywania. Pytanie to „jest na czasie”, pozostaje w zgodzie z subiektywnym poczuciem upływu czasu życia, pada o określonej porze i w stosownych okolicznościach: w ostatniej godzinie dnia, już dobrze po zmierzchu, w stanie nieznacznego pobudzenia myśli, wówczas gdy wszystkie (mniej znaczące, szczegółowe) pytania zostały zadane. „Nadszedł czas” myślenia podsumowującego, późnego, starczego, konkretnego: czy twórczość całego życia może zostać domknięta jako estetyczne dzieło? Interesujące jest, że owo pytanie ostateczne, pytanie o możliwość scalającej interpretacji egzystencjalnego *œuvre*, dystansuje się zarazem od kwestii stylu; tak jakby filozoficzna praktyka pisanie w sprawach naprawdę doniosłych, traktujących o ludzkim byciu-ku-śmierci, była w stanie wreszcie zerwać wszelkie zasłony i wejrzeć w nieskrytość, jak Heidegger określa prawdę warunkującą przedmiotowe myślenie. Byłby to, mówiąc słowami Rolanda Barthes’a, *style degree zero*³, styl zerowy, przezroczysty, umożliwiający pełną autentyczność wypowiedzi. Być może jednak jest to złudzenie, jedno z tych, które, jak autoironicznie piszą w innym momencie Deleuze i Guattari, „ciśnie się przed ulegające przywidzeniom oczy starego człowieka”⁴. Tym bardziej że kolejne zdania tekstu potwierdzają jeszcze mocniej potrzebę odniesienia się do stylu, przede wszystkim w jego powiązaniu z czasem twórczej biografii, ale też z ogólniejszą perspektywą rozwoju sztuk.

Wcześniejsze, młodsze i dojrzałe etapy twórczości to więc zaledwie „wprawki stylistyczne” przed tym, co stanowi dzieło stylu przejrzałego, późnego, sytuującego się na granicy życia i śmierci w chwili „łaski”, która wyrastając z czystej konieczności, umożliwia jednocześnie szczególną suwerenność i wolność spojrzenia. Ta chwila może być, choć nie musi, momentem objawienia, rozprucia i otwarcia nieba dotychczasowych pojęć, wysłania zeń promienia przemierzającego epoki, które pozwolą następcom przekroczyć wytyczone wcześniej granice i pójść dalej. I nawet jeśli, jak twierdzą Deleuze i Guattari, w ich własnym dziele nie sposób dopatrzeć się takiego roszczenia, pozostawiają nas oni z myślą o „późności” jako etapie ostatecznego wysiłku myśli, często jałowego z perspektywy

2 F. GUATTARI, G. DELEUZE: *Co to jest filozofia?* Przeł. P. PIENIAŻEK. Gdańsk 2000, s. 8–9.

3 R. BARTHES: *Writing Degree Zero*. New York 1968.

4 F. GUATTARI, G. DELEUZE: *Co to jest filozofia?...*, s. 14.

samego twórcy, lecz niosącego dla innych, późniejszych, istotne, wręcz wstrząsające rozstrzygnięcia. Dzieło późne to bowiem, jak piszą w ostatnim rozdziale, efekt krańcowego zmęczenia myśli, która tworząc przyczółki organizacji i stylu, rozpaczliwie walczy, aby nie pogrążyć się do końca w chaosie:

Pragniemy jedynie nieco porządku, ażeby uchronić się przed chaosem. Nie ma nic bardziej bolesnego, bardziej niepokojącego niż myślenie wymykające się samemu sobie [...]. [...] Starość jest samym zmęczeniem: następuje wówczas albo upadek w mentalny chaos, poza płaszczyznę kompozycji, albo ograniczenie się do istniejących już mniemań, klisz, świadczących o tym, że artysta nie ma już niczego do powiedzenia, ponieważ nie jest w stanie tworzyć nowych wrażeń, nie wie już, jak utrzymywać, kontemplować, wiązać⁵.

Więczące dzieło, pełne elegancji podsumowanie estetycznych dokonań jest przypadkiem nader rzadkim; zmęczenie starości produkuje jednak czasem i takie epifanie, które, jak „bezdroża” Turnera, potrzebują dla siebie właściwego, pośmiertnego czasu. Wymagają więc, by to, co niewczesne, anachroniczne, niewspółmierne ze współczesnością, doczekało swojej pory i miejsca.

Dla czytelnika rozmaitych dzieł późnych uderzająca może być wspólnota sposobu myślenia i retoryki ich autorów, którzy dodatkowo zdają się dialogować ze sobą nawzajem. Późny tekst Deleuze’a i Guattariego w swoich ostatnich, kończących uwagach nawiązuje – obrazem rozcinanego przez oryginalnego twórcę parasola ludzkich pojęć i mniemań, który odsłania firmament chaosu – do wiodącej metafory późnego eseju Davida Herberta Lawrence’a *Chaos in Poetry*⁶. Edward Said z kolei w swojej ostatniej, niedokończonych książce *On Late Style* pojęcie „późności” buduje w dialogu z estetyką Theodora Adorno, konstruującego wizję stylu późnego na bazie schyłkowej twórczości Beethovena. W tych piętrowych czasem układach intertekstualnych zależności przewija się wielokrotnie myśl o organicznym i egzystencjalnym zakorzenieniu stylu, który staje się narzędziem estetycznej autokreacji, tworzenia projektu życiowego poprzez dzieło oraz właściwe mu medium i środki wyrazu. Said w pierwszych zdaniach swej książki kreśli ideę bliskiego powinowactwa pomiędzy kondycją cielesną a estetyczną stylizacją; jedno i drugie dotyczyć ma, w jego ujęciu, procesu tworzenia własnego „ja” na podstawie interpretacji obszaru fizyczności

5 Ibidem, s. 236–237.

6 Zob. D.H. LAWRENCE: *Chaos in Poetry*. W: IDEM: *Selected Critical Writings*. Red. M. HERBERT. Oxford – New York 1998, s. 234–235; F. GUATTARI, G. DELEUZE: *Co to jest filozofia?...*, s. 224–225.

i nadawania mu temporalnie zmiennego sensu⁷. Choć styl jako to, co – mówiąc językiem stoików – należy do *asomata*⁸, nie podlega niszczącemu działaniu czasu, starzenie się i nadchodzenie kresu dotyczy go w niemniejszym stopniu niż samego autora; jak pisał cytowany przez Saida Adorno, śmierć pojawia się w sztuce jako rodzaj załamane odbicia, w formie alegorii⁹. Nie tylko jest ona momentem definitywnego zakończenia, ale też każe patrzeć na poprzedzające ją etapy twórczości przez pryzmat ich zdolności do zamknięcia, dokonania podsumowania i syntezy lub – bardzo symptomatycznie – przez doświadczenie braku tej zdolności czy protestu przeciw samej idei całościującej refleksji.

Taka estetyczno-egzystencjalna wykładnia stylu, zwłaszcza w aspekcie dojrzewania i przechodzenia w fazę schyłkową, wydaje się na trwałe wpisana w myślenie drugiej połowy XX wieku, z jego nawykiem sięgania do autorytetu filozoficznej starożytności. Pojęcie stylizacji jako element antycznej estetyki istnienia znalazło choćby poczesne miejsce w późnej refleksji Michela Foucaulta, zainteresowanego badaniem kultury „troski o siebie”¹⁰. Definiując sztukę życia w odniesieniu do grecko-rzymskich praktyk kulturowych, pisał on:

*Rozumieć należy przez nią przemysłane i świadome zabiegi, dzięki którym ludzie nie tylko ustalają reguły postępowania, ale i starają się zmienić siebie, przekształcić swój jednostkowy byt i uczynić z własnego życia dzieło, zawierające pewne wartości estetyczne i odpowiadające pewnym wymogom stylu*¹¹.

7 E.W. SAID: *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. London 2006, s. 3.

8 G. DELEUZE: *Logika sensu*. Przeł. G. WILCZYŃSKI. Warszawa 2011, s. 23 i nast.

9 E.W. SAID: *On Late Style...*, s. 24.

10 O *Historii seksualności* Michela Foucaulta, która stanowi główny owoc tej późnej refleksji, pisał Tadeusz Komendant, że miała być w zamierzeniu dziełem-przesłaniem, swoim testamentem filozofa, świadomego swojego zbliżającego się końca (Foucault zmarł na AIDS w 1984 roku, a ostatnie osiem miesięcy życia poświęcił właśnie na redagowanie dwóch ostatnich części książki). Sam autor we wstępie do drugiego tomu wyjaśnia, że jego intencją była próba myślenia inaczej i doświadczenia przez to siebie, rozumiana jako ćwiczenie filozoficzne, które staje się z konieczności autorefleksyjne w perspektywie odchodzenia: „Jakaż ironia wysiłków, które miały na celu zmienić sposób widzenia, zmodyfikować horyzont tego, co wiadome, i zapewnić spojrzenie z dystansu... Czy rzeczywiście doprowadziły do myślenia inaczej? Być może pozwoliły co najwyżej myśleć inaczej o tym, co już się myślało, i spojrzeć na przebytą drogę pod innym kątem i w jaśniejszym świetle. Człowiek sądził, że się oddala, a oto stoi na wprost siebie. Podczas wędrówki młodzieńią rzeczy, starzeje się zaś stosunek do siebie”. M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK et. al. Warszawa 2000, s. 151.

11 Ibidem, s. 150.

Konstruowanie moralnej podmiotowości jest tu zatem rozpatrywane w kategoriach estetycznych i stylistycznych, w zdecydowanym kontraście do kategoryczności normy moralnej kształtującej ludzkie zachowania od czasów wprowadzenia chrześcijaństwa. To, co Foucault określa jako „zabiegi jednostki wokół siebie”, koncentrowało się na próbie nadania swojej egzystencji możliwie najpiękniejszego i najdoskonalszego kształtu, a tym samym jednolitego stylu, na estetycznie i etycznie uzasadnianym panowaniu nad sobą. Ta moralna teleologia decydowała także, jak się zdaje, o postawie wobec starzenia się i śmierci: zawiadywanie sobą, zarządzanie własnymi energiami i potencjami, tak by uczynić ze swego życia dzieło zdolne do przetrwania dłużej niż śmiertelne ciało podmiotu działań¹², miało być doprowadzone do końca w formie niezmiennie silnej estetycznej jedności, którą należy przypieczętować stosowną śmiercią. Odchodzenie, „późność” były wpisane w ten odgórnny plan pięknego i dobrego życia, pozostawiającego po sobie „piękne wspomnienie”¹³, i nie mogły czynić w nim wyłomu:

Grecy mieli silną skłonność do pojmowania i oceny dobrego życia w sposób holistyczny – jako jednorodną całość. Przekonanie, że jednostkowe życie należy rozpatrywać, organizować i oceniać w kategoriach takiej organicznej (nie zaś tylko agregatywnej) jedności, nadawało szczególną siłę słynnemu powiedzeniu Solona: „Nie nazywajcie nikogo szczęśliwym, póki jeszcze żywy”. Katastrofalnie nieprawidłowy kres czyjegoś życia może bowiem nieodwracalnie zniweczyć przynoszącą zadowolenie jedność, którą dotąd miało. Jednym z podstawowych projektów etyki greckiej było znalezienie zadowalającego, dobrze uporządkowanego życia, które byłoby maksymalnie wolne od groźby nieszczęścia zagrażającego jego jedności¹⁴.

Z pewnością trudno byłoby jednak przenieść greckie rozumienie sztuki i stylu na grunt współczesny, nawet jeśli istnieje pewne podobieństwo między antycznym nawykiem ścisłego wiązania piękna i dobra oraz współczesnymi procesami estetyzowania się sfery normatywnej. XX-wieczna estetyka istnienia zdaje się realizować odmienne wzorce estetycznej konstrukcji, które znajdują swoje odbicie w kwestii wyboru indywidualnego sposobu życia; uwypukla także, podejmując intuicje Nietzschego, pojęcie zasadniczej zmienności i heterogeniczności stylu

¹² Ibidem, s. 275.

¹³ R. SHUSTERMAN: *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*. Przeł. A. MITEK. Kraków 2005, s. 35.

¹⁴ R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Przeł. A. CHMIELEWSKI et al. Wrocław 1998, s. 337.

egzystencji¹⁵. W poświęconej tej problematyce książce Richarda Shustermana *Practicing Philosophy* starożytna estetyka, oparta na pojęciu piękna jako jedności-w-wielości, zostaje przeciwstawiona nowoczesnym paradygmatom estetycznym, które na plan pierwszy wysuwają wartości inne niż klasyczna harmonia, charakteryzujące nieorganiczne dzieło sztuki, takie jak nowatorstwo, różnorodność, sprzeczność, ironia czy przypadkowość. Komplikuje to sprawę relacji dzieła i stylu, ale zarazem otwiera możliwość rozumienia stylistycznej „późności” jako czegoś więcej niż tylko ukoronowania estetycznych dokonań. Jeśli estetyczna całość, jaką jest dzieło życia, może być również ustanawiana jako otwarta, niespójna i pełna napięć, to także styl późny jest w stanie świadomie przekreślać perspektywę ciągłości i linearnego rozwoju, w efekcie nie przynosząc, jak pisze Said w analizie późnej opery Benjamin Brittena, żadnego „zbawczego przesłania czy pojednania”¹⁶.

Pozostaje jednak pytanie, do jakiego stopnia to, co artystycznie późne, terminalne w odczuciu odbiorcy *post mortem*, jest intencjonalnym gestem czy decyzją artysty podejmowaną w próbie ukształtowania estetycznego wizerunku własnej twórczości; do jakiego stopnia zatem odchodzenie daje się zaplanować i świadomie rozegrać na planie dzieła¹⁷. Dla Edwarda Saida obok „późności” zarządzanej czy estetycznie kształtowanej (w sensie bliskim greckiej wizji szczęśliwej egzystencji, która do dobrego życia dopisuje równie dobry koniec) jest jeszcze miejsce na „późność” nagłą, do pewnego stopnia przypadkową, przeżytą z trudem, nie do końca konceptualizowaną, pełną sprzeciwu. Taką, jaka być może stała się udziałem samego autora *On Late Style*, niezdolnego, wedle słów recenzenta książki, do myślenia w kategoriach definitywnego końca własnego życiowego projektu:

[Said] *chciał dokończyć [pisanie], ale czekał na czas, który być może nigdy nie miał nadejść. Czas na tę książkę o niewczesności wciąż miał się znaleźć, ale zawsze*

15 Więcej na ten temat zob. A. MITEK-DZIEMBA: *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia. Nietzsche, Wilde, Shusterman*. Katowice 2011, s. 248 i nast.

16 E.W. SAID: *On Late Style*..., s. 160.

17 To pytanie związane jest z rozróżnieniem życia jako elementu dzieła artystycznego i egzystencji filozoficznej, która ma wymiar etyczno-estetyczny, opisywanej przez Richarda Shustermana. W centrum tej drugiej znajduje się śmierć jako ostateczny moment tworzenia zapadającego w pamięć wzorca życia filozofa (w rzeczy samej, filozofia często postrzegала siebie jako aktywność przygotowującą na spotkanie ze śmiercią). Wydaje się, że życiowe dzieło artysty ma nieco inny wymiar, choć do filozoficznej sztuki życia zbliża je chęć pozostawienia po sobie trwałego pomnika pamięci estetycznych dokonań. Więcej nt. śmierci jako ważkiego momentu dla estetyki istnienia w koncepcjach współczesnych filozofów zob. R. SHUSTERMAN: *Praktyka filozofii*..., s. 57 i nast.

było to w jego przekonaniu „jeszcze nie teraz” [„not quite yet”]. Dokończenie dzieła przypominałoby bowiem napisanie ostatnich stron życia, zamknięcie długiego rozdziału na temat tworzenia własnej jaźni [...]»¹⁸.

Zdaniem Saida, owa nagła „późność”, owocuująca szczególnymi cechami stylu, takimi jak ekscentryczność, epizodyczność, brak logicznego przebiegu i jasnego zamknięcia, może wynikać z zachwiania zasadniczo zdrowego odniesienia do czasu wskutek nieoczekiwanego zwrotu w jednostkowej biografii (nagła choroba) lub też z rosnącego w miarę upływu życia poczucia wyobcowania i niezrozumienia pośród współczesnych, posłusznych autorytetowi epoki i konwencji (tę alienację określa autor wymownie, nie bez myśli o własnej biografii, „formą wygnania”) ¹⁹. Bycie w niezgodzie ze swoim czasem, anachronia, niewczesność, którą przypisuje zarówno wielkim artystom, jak i filozofom (Adorno i Nietzsche), może, oznaczać z jednej strony, wyjątkową dalekowzroczność dzieła, antycypację przyszłych stadiów rozwoju estetycznego i społecznego, z drugiej zaś – odkrywanie wymiarów czasu zapomnianego, utraconego, wraz z właściwą mu estetyką:

Arcydzieła ostatniej dekady życia Beethovena są późne w tej mierze, w jakiej pozostają poza swoim własnym czasem, wyprzedzając go w kategoriach śmiałości i zdumiewającej nowości, ale też dając się przezeń wyprzedzić, gdy opisują powrót czy też przywrócenie obszarów zapomnianych, pozostawionych w tyle przez nieuchronny postęp historii²⁰.

Te dwie paradoksalne cechy niewczesności, bycie zarazem wcześniejsze i późniejsze niż epoka, do której jest się chronologicznie przypisanym, a także działanie przeciwko czasowi teraźniejszemu, jego normie i konwencji (*against the grain* w podtytule książki Saida²¹) zdają się właśnie opisywać estetyczne dokonanie Davida Herberta Lawrence’a (1885–1930), w szczególności zaś jego twórczość, zarówno prozatorską, jak i poetycką oraz eseistyczną, ostatnich kilku lat przedwcześnie zakończonego życia.

18 M. WOOD: *Introduction*. W: E.W. SAID: *On Late Style*..., s. xvii.

19 Ibidem, s. 6, 8.

20 Ibidem, s. 135.

21 Zob. też fragment rozważań Saida na temat estetyki Adorna: „W stylu późnym jest zatem obecne wewnętrzne napięcie, które przekreśla wszelką łączność ze zwykłym, mieszczańskim procesem starzenia i wskazuje na rosnące poczucie alienacji, wygnania i anachroniczności, które ów styl wyraża i, co ważniejsze, którym się posługuje dla swego formalnego podtrzymania”. Ibidem, s. 17.



Wiele szczegółów tej twórczej egzystencji, nie tylko śmierć na gruźlicę w wieku lat czterdziestu pięciu, może sugerować przystawanie dzieła Lawrence'a do modelu nagłej „późności” opisanego przez Saida. Choć pisarz zdawał sobie sprawę z postępów choroby i zbliżającego się końca, nie tylko zgadzając się w 1928 roku na wydanie swoich wierszy zebranych, ale też przystępując w tym czasie do pisanía esejów o charakterze autobiograficznym, trudno byłoby dopatrzeć się w jego przypadku pogodzenia z upływającym zbyt szybko czasem i czegoś, co nazwać by można próbą wypracowania dystynktywnego stylu poetyckiego odchodzenia. Z pewnością jednak w późnym okresie twórczości trwa wytężona praca nad wykuwaniem estetycznej tożsamości tego powieściopisarza, poety i malarza w jednej osobie; praca, która w oczywisty sposób wikła go w zaciekły spór ze współczesnością. Zewnętrznymi oznakami tego konfliktu są działania cenzury, wymierzone w bezpruderyjny, łamiący ówczesne tabu obraz cielesności i seksualności w książkach oraz obrazach Lawrence'a (w 1929 roku trzynaście spośród jego prac wystawionych w Galerii Warren Street w Londynie zostaje skonfiskowanych przez policję pod zarzutem obrazu publicznej moralności; zaś wiele powieści, jak na przykład słynny *Kochanek Lady Chatterley*, musi się ukazać w mocno okrojonej formie). Wewnętrzne sygnały niewczesności leżą zarówno po stronie nowatorskiej tematyki (nieortodoksyjna teologia, wizja świata przyrody pozbawiona antropocentrycznych uprzedzeń, obrazoburcza satyra społeczna), jak i formy (nie tylko doprowadzone do perfekcji użycie wiersza wolnego, ale też próby i eksperymenty pisarskie z zastosowaniem filozoficznego fragmentu i aforyzmu). Walka z konwencją na wszystkich możliwych frontach jest jednak znakiem rozpoznawczym całej twórczości Lawrence'a, jedynie radykalizując się w jego ostatnich latach. Co zatem stanowi szczególne znamię estetycznej „anachronii” pisarza, decydujące o jego egzemplaryczności dla rozważań nad stylem późnym?

Wydaje się, że w biografii twórczej Lawrence'a można wytropić ślady rozwijającej się świadomości własnego zapóźnienia i to w podwójnym sensie. Pierwsze poczucie „późności” można by nazwać generacyjnym – a wynika ono z prostego faktu przetrwania dziejowego kataklizmu, jakim była pierwsza wojna światowa. Wielu spośród poetyckich konkurentów autora *Birds, Beasts and Flowers*, twórców przedwojennej poezji angielskiej, tzw. georgiańskiej, dosyć konwencjonalnej formalnie i celującej w sielskich opisach natury, padło ofiarą zawieruchy wojennej. Lawrence wyszedł z niej bez większego uszczerbku (mimo ciągłych podejrzeń o szpiegostwo na rzecz Niemiec), za to z dojmującym poczuciem wstrętu i wyobcowania wobec ideologicznych dążeń i konfliktów zachodnich

społeczeństw, które przyniosły destrukcję starego świata: „Nienawidzę ludzkości tak bardzo, że potrafię myśleć przyjaźnie tylko o umarłych”, pisał w 1916 roku w jednym z listów²². Z tym większym zapałem podjął się tworzenia utworów, które pomijając powojenne zgłiszczą cywilizacji, kierują wzrok w stronę pozaludzkich, tętniących energią form życia, drapieżnych i radykalnie obcych ludzkiemu światu. Pogłębienie refleksji poetyckiej nad tą tematyką przyniesie ostatecznie, w późnym okresie twórczości Lawrence’a, bezprecedensowe obrazy natury i zwierzęcości, akcentujące pojęcie ontologicznej inności, jak również ideę międzygatunkowej wspólnoty bycia. Wszystko to jest osadzone w ramach radykalnie nieortodoksyjnej filozofii i teologii, która dopiero dziś, na fali krytycznej rewizji antropocentryzmu, znajduje swoich odbiorców. Co więcej, czas powojenny to także okres powolnej ewolucji formalnej poety, odrzucającego tradycyjną wersyfikację na rzecz whitmanowskiego wiersza wolnego, rozumianego jako narzędzie spontaniczności, swobody i przekroczenia wszelkich barier, zwłaszcza narzuconych przez społeczne konwencje.

Źródło drugiej formy „późności” w twórczości Lawrence’a ma charakter czysto indywidualny, biograficzny; jest nim rozwijająca się w okresie powojennym śmiertelna choroba, przyczyniająca się do poczucia zagrożenia życia, które towarzyszyło pisarzowi w jego ostatnich latach. Redaktorzy pośmiertnie opublikowanych rękopisów jako przejmujące świadectwo tego stanu rzeczy przywołują fakt, że kartki notatników Lawrence’a były pokryte plamkami krwi, tak jakby każdemu napisanemu zdaniu towarzyszył urywany oddech i atak kaszlu²³. Bogactwo krótkich form i aforystyczno-fragmentaryczny charakter ostatnich wierszy stanowią pokusę, by dopatrywać się fizjologicznych przyczyn dla wyborów poety. Jednakże bezpośrednie wiązanie cech późnego stylu z następującą po nich definitywną cezurą śmierci wydaje się mało uprawnione; ostatnie utwory, nawet jeśli zdradzają dystynktywne cechy odróżniające je od dzieł wcześniejszych, nie pozwalają się odczytać jako zamierzona koda, konkluzja estetycznej całości, podsumowanie procesu twórczego. Współcześni znawcy poezji Lawrence’a są zdania, że doszukiwanie się takiej woli zamknięcia (inaczej niż w przypadku filozoficznej estetyki istnienia, obejmującej antycypację doświadczenia śmierci) mogłoby zafałszowywać obraz dzieła i wpływać na jego interpretację. Jak pisze Bethan Jones w książce poświęconej przedśmiertnym utworom poety:

22 Cyt. za: S.M. GILBERT: *Acts of Attention. The Poems of D.H. Lawrence*. Carbondale-Edwardsville 1990, s. 121.

23 Ch. POLNITZ: *Cough Prints and Other Intimacies. Considerations in Editing Lawrence's Later Verse*. W: *Editing D.H. Lawrence. New Versions of a Modern Author*. Red. Ch.L. Ross, D. JACKSON. Ann Arbor 1995, s. 155.

Być może bardziej stosownie byłoby rozpatrywać późność w kategoriach postrzępionych końców [„ragged ends”], pokrzyżowanych planów i niezłomnej determinacji, by kontynuować pracę i tworzyć wbrew wszelkim przeciwnościom²⁴.

Ostatnie lata Lawrence’a to bowiem okres wzmożonej pracy, wyjątkowej kreatywności i siły wyobraźni, rosnącej jakby odwrotnie proporcjonalnie do rozmiarów fizycznej niemocy; jeśli już, to poczucie schyłku czy funkcjonowania w cieniu śmierci daje się tu wytropić w atmosferze szczególnego pośpiechu i niezgody albo wręcz buntu wobec losu, która oznacza chęć walki do końca²⁵.

Abstrahując zatem od dość przypadkowego, choć spodziewanego momentu śmierci²⁶, późne utwory Lawrence’a, nie tylko poezja, ale także proza, krytyka literacka i dzienniki podróżnicze, dają się wpisać w perspektywę „późności” rozumianej za Saidem jako szczególna niewczesność, niepokodzenie z własnym czasem, rzutowanie wprzód i wstecz w stosunku do swojej epoki. Spór z konwencją, w sensie literackim i filozoficznym, jest tu czymś zgoła oczywistym; wyraża się w obrazoburczym tonie, wszechogarniającej krytyce oraz odrzuceniu wszelkiej formy poetyckiej stałości na rzecz „życiodajnej” zmienności i prowizoryczności, która pragnie po heraklitejsku zachować elementy sprzeczne. Tak pokrótce można scharakteryzować późne utwory, pogrupowane pośmiertnie w zbiory: *Pansies*, *Nettles* i *Last Poems*. Nowatorska jest tu niewątpliwie nie tylko forma, będąca przedmiotem eksperymentów Lawrence’a, ale też znana z radykalizmu treść: są to myślowe próby (modelowane na Pascalowskich *Pensées*), testujące granice zachodniej kultury z właściwą jej metafizyką i epistemologią. Wyprzedzając swoją epokę, pozostaje jednak pisarz zarazem w tyle za nowoczesnością, powracając do doświadczeń wcześniejszych w sensie dziejowym i autobiograficznym. Późne lata oznaczają bowiem częste powroty do młodzieńczych źródeł inspiracji, wspomnień dzieciństwa, a wreszcie do mitologizowanej, przedchrześcijańskiej przeszłości (religii w fazie animistycznej, która dla Lawrence’a jest wzorem ekoteologicznego myślenia i którą także projektuje na czas przyszły). Styl późny spina więc mocną klamrą wizjonerską, wręcz mistyczną, koncepcję przyszłości z nostalgią za tym, co dawne, zagubione, utracone wskutek nieubłaganego upływu czasu. Każdorazowo jest to radykalna, niemal mesjańska alternatywa

24 B. JONES: *The Last Poems of D.H. Lawrence. Shaping a Late Style*. Farnham–Burlington 2010, s. viii.

25 Ibidem, s. 9.

26 Biografowie poety piszą o jego przyzwyczajeniu do ciągłych nawrotów śmiertelnej choroby i balansowania na granicy śmierci, a także o niemal cudownych epizodach wyleczenia, które Lawrence traktował w kategoriach doczesnego zmartwychwstania. Na ten temat zob. T.R. WRIGHT: *D.H. Lawrence and the Bible*. Cambridge – New York 2000, s. 215.

dla miałkiej, kulturowo wyczerpanej terażniejszości; zaś owo rosnące poczucie odosobnienia, wygnania z „teraz” i poróżnienia z czasem stanowi nie tylko treść stylistycznej „późności”, ale także, jak powtarza Said za Adornem, formalną zasadę jej istnienia.

Najpóźniejsze z napisanych przez Lawrence’a wierszy, opatrzone przez wydawcę symbolicznym tytułem *Last Poems*, zdają się potwierdzać tę tezę. W ich przypadku pokusa, by dopatrywać się sygnałów antycypacji końca i głęboko odczuwanej potrzeby ukoronowania estetyczno-egzystencjalnego dzieła, wydaje się najsilniejsza. Utwory te, traktujące w większości o sprawach ostatecznych – stworzeniu i unicestwieniu, narodzinach i śmierci, zamieraniu i powracaniu życia czy wymiarach pośmiertnej egzystencji – dają nierzadko asumpt do odczytań akcentujących transcendentny charakter wypowiedzi, co miałoby potwierdzać właściwą, uporządkowaną, „zdrową” relację poetyckiego dokonania do upływu czasu. Wedle tego domniemania, udziałem Lawrence’a stała się „późność” nie tyle niewczesna, ile zgodna z subiektywnym poczuciem przemijania, harmonijna, dojrzała, pozwalająca twórcy na głęboki spokój, nastrój spełnienia i pogodzenia z losem, a wreszcie rezerwująca czas na odpowiednie podsumowanie i domknięcie dzieła, jak pisze Said w odniesieniu do późnej twórczości Shakespeare’a²⁷.

Bardziej uważna lektura utworów wydobytych z ostatnich notatników poety musi jednak prowadzić do odrzucenia tej zbyt pośpiesznie przyjętej hipotezy. To prawda, że Lawrence, sięgając po wątki odchodzenia i umierania, a następnie umieszczając je w kunsztownej oprawie filozoficznej i mitologicznej, czyni to zapewne w poczuciu nieubłaganej krótkości czasu swojego życia. W rzeczy samej, czym innym mogą być późne wiersze o śmierci, w rodzaju cytowanego na początku *The Ship of Death*, niż intymnym sposobem radzenia sobie z bolesną wizją własnego schyłku²⁸? Trudno jednak wytropić w nich zamiar ostatecznej konkluzji czy wolę przekazania „testamentu”: rzeczywisty jest tu raczej brak zamknięcia, prowizoryczność, niezdecydowanie i niestabilność, a zatem trwająca wciąż próba wypracowania pewnego stanowiska. Powtarzając diagnozę Adorna w odczytaniu Saida, w tego rodzaju stylu późnym nie ma mowy o „jakiegokolwiek jedności czy transcendencji” („There is no unity or transcendence”)²⁹. Do późnego dzieła Lawrence’a należy zatem ciągle otwarcie i poszukiwanie, nie tyle estetycz-

27 Zob. E.W. SAID: *On Late Style...*, s. 6.

28 Píše na ten temat trafnie Bethan Jones, dokonując rozgraniczenia pomiędzy tą poezją i eseistyką Lawrence’a, które były przeznaczone do publikacji, a jego prywatnymi zapiskami w notatnikach, które dostarczyły materiału dla pośmiertnie wydanych tomów. W przypadku tych drugich, trudno uznać proces tworzenia za zamknięty; wyraźnie stanowią one *work in progress*. Zob. B. JONES: *The Last Poems of D.H. Lawrence...*, s. 18.

29 E.W. SAID: *On Late Style...*, s. 13.

nej kody i doskonałości, ile niewczesnych form i treści, które pozwolą rzucić wyzwanie zastanym pojęciom tworzenia, boskości, religii, życia i śmierci.

Bardzo dobrze ilustruje to widoczne w wielu utworach, w tym także w *Statku śmierci*, myślenie o końcu jako o nowym początku, o śmierci jako etapie przejścia, radykalnego unicestwienia i transformacji, który toruje drogę nowej, odmiennej i dziwnej rzeczywistości zmartwychwstania³⁰. Wydawać by się mogło, że nie ma lepszego potwierdzenia dla obecności w poetyckim dziele ostatecznego, metafizycznego przesłania niż ta ewidentnie chrześcijańska wiara w dalszy ciąg ludzkiej egzystencji. Jednak w wydaniu Lawrence'owskim nie jest to myśl o jakiegokolwiek odgórnej interwencji, lecz o zupełnie przyziemnej, doczesnej przemianie – takiej, która umożliwi rozpoczęcie wszystkiego od początku, napływ świeżych sił i energii, skierowanie ponownie rozbudzonej witalności na nowe tory. W kontekście biograficznym to niezwykle zainteresowanie ideą duchowocieleśnej odnowy, wyrażanej za pomocą religijnego słownika i symboliki: apokalipsy i zmartwychwstania, znajduje odniesienie do fali twórczego entuzjazmu, której poeta tak często dawał wyraz w swoich ostatnich listownych deklaracjach. Otwarty charakter poetyckiego dzieła, jego hybrydyczność i zmienność, a także rzutowanie naprzód i wstecz w czasie, i tym samym zawikłana relacja ze współczesnością, mają być na wyższym planie gestem ostatecznego triumfu nad chorobą i śmiercią. W ostatnich pięciu latach życia Lawrence'a figura powstania z martwych i łącząca się z nią afirmacja witalności to wątek dominujący, tak jakby znamieniem późnego stylu była usilna próba egzorcyzmowania widma odchodzenia i śmiertelnej stagnacji.

Opiewaniu zmartwychwstania, zwłaszcza jako powrotu do istnienia w ciele zintegrowanym na powrót z duchem (a zatem zmartwychwstania pozostawiającego za sobą etap dualistycznego rozdarcia), poświęca pisarz najważniejsze „próby myślowe” tego okresu. W opowiadaniu *The Escaped Cock* (o podtytule *A Story of the Resurrection*) snuje nieortodoksyjną wizję Jezusa, powracającego do cielesnej egzystencji po traumatycznym epizodzie ukrzyżowania, któremu powstanie z martwych daje okazję do wyrzeczenia się nieludzkiej, zbawczej misji oraz do powolnego leczenia ran w procesie budowania właściwej relacji wobec tego, co fizyczne: własnej cielesności i otaczającego świata. Przejmującym tego dowodem staje się skomentowana przez autora gdzie indziej przemiana: przejście od postawy symbolizowanej przez słowa zmartwychwstałego Chrystusa skierowane do Marii Magdaleny w Ewangelii według św. Jana: „Noli me tangere”

30 Określeniami tymi nawiązuję do obrazowania wspomnianego wiersza *Statek śmierci*, w którego zakończeniu jest mowa o duszy, wstępującej na powrót w ciało, które wyłania się na brzegu morza „dziwne i piękne” (to jest odmienione), niczym „porzucona muszla”. D.H. LAWRENCE: *The Ship of Death*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 606.

(Nie dotykaj mnie) do ich niemal bluźnierczej, afirmującej fizyczny kontakt parafrazy: „Voli me tangere”³¹. W jednym z wierszy z tomu *Nettles* przeobrażenie to zostało nazwane wprost „zmartwychwstaniem w dotyk”³².

Podobnie w eseistyce tego okresu (na przykład w artykule *The Risen Lord*, skierowanym szczególnie do młodego odbiorcy³³) pojawia się wielokrotnie argumentacja uzasadniająca potrzebę teologicznego przewartościowania: od fiksacji na cierpieniu i śmierci, nieuchronnej w powojennych latach, wierzący w Chrystusa powinni wreszcie przejść do celebrowania rezurekcji, jako tego, co pozwala na nowo odkryć niezdominowane przez umysł ciało, a wraz z nim wagę seksualności, intymnej bliskości i czułości. Zmartwychwstanie jest tu pojęte jako odwrótność pierwotnej winy, która dla Lawrence’a równała się wykształceniu samoświadomości i nawyku myślenia idealistycznego (metafizyka grecka): jako odtworzenie pierwotnej, organicznej więzi ze światem, opartej na zwierzęcej niewinności istnienia. W tym sensie zmartwychwstały Chrystus jest istotnie, jak pisał św. Paweł, „ostatnim Adamem”³⁴, przywracającym duchowo-cielesną harmonię naruszoną przez upadek. Powrót przez śmierć do życia („dying into a new life”³⁵) to jednak zdarzenie, które, będąc niewspółmierne ze współczesnością, lokowane jest dwojako w sensie temporalnym: jednocześnie odwołuje się do zamierzchłej, idealizowanej przeszłości i wybiega w mesjańsko odmienioną przyszłość, czas apokalipsy i radykalnej odnowy.

31 Komentarz ten pojawia się w drugiej, opracowanej przez Lawrence’a w 1928 roku wersji powieści *Kochanek Lady Chatterley*, w której jedna z postaci wygłasza następujące słowa *à propos* chrześcijańskiego dualizmu duszy i ciała oraz interpretacji idei cielesnego zmartwychwstania: „Mamy za sobą dwa tysiące lat *noli me tangere*. Wyobraź sobie tylko, dla odmiany, *voli me tangere*”. Cyt. za: T.R. WRIGHT: *D. H. Lawrence and the Bible...*, s. 221. Odpowiedni fragment znajduje się w Ewangelii wg św. Jana, 20,17 („*noli me tangere*” to wers z Wulgaty, będący przekładem greckiego „*Mē mou haptou*”, które w polskich tłumaczeniach figuruje jako „Nie zatrzymuj mnie” [Biblia Tysiąclecia] lub „Nie dotykaj się mnie” [Biblia Gdańska], zaś w angielskich jako „Touch me not” [King James Bible] lub „Do not cling to me” [Standard English Version]). Zob. porównanie różnych wersji przekładowych na stronie: <http://biblehub.com/multi/john/20-17.htm> [data dostępu: 28.02.2015].

32 „Przyszłość religii leży w tajemnicy dotyku. / Umysł jest poza dotykiem [„touchless”], podobnie jak duch i wola. / Najpierw przychodzi śmierć, potem czysta samotność, która jest trwała, / a potem zmartwychwstanie w dotyk”. D.H. LAWRENCE: *Future Religion*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 504.

33 Artykuł został opublikowany w czasopiśmie „Everyman”, w serii artykułów dotyczących edukacji religijnej. Podobne treści zawiera niepublikowany esej *Resurrection*, zainspirowany opowiadaniem Tolstoja. Zob. *The Complete Works of D.H. Lawrence*. Wersja elektroniczna. [s.n.] Delphi Classics 2012.

34 Zob. Pierwszy List do Koryntian 15,45.

35 J. WOOD: *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*. London 1999, s. 122.

Na podobnym napięciu pomiędzy archaiczną, idealizowaną przeszłością a radykalnie przeobrażoną przyszłością opiera się konstrukcja ostatniego większego prozatorskiego dzieła Lawrence'a, zatytułowanego *Apokalipsa*. Dokonując analizy treści i symboliki ostatniej, profetycznej księgi Nowego Testamentu, wspomina pisarz o niewczesności jej twórcy, dla którego impulsem objawienia (gr. *apokalyptein* – odsłaniać, ujawniać) obok żarliwej wiary stała się niezgoda z własnym czasem, „pełna pasji i mistyki nienawiść do cywilizacji jego dni”³⁶. Nie sposób jednak nie dopatrzeć się w tej diagnozie „późnego stylu” biblijnego autora śladów własnego zapóźnienia i anachroniczności Lawrence'a, który równie ambiwalentnie odnosił się do industrialnej cywilizacji swoich dni. W Janowej Apokalipsie dostrzegał zaś nie tylko judeochrześcijańską eschatologię w postaci mesjańskiego oczekiwania na dzień sądu, który miał przynieść moment oczyszczenia w ogniu i całkowitej odnowy „oblicza tej ziemi”, ale także ukryte zapożyczenia z kultur archaicznych, ślady dawnej „kosmicznej świadomości”, zakodowane we wspaniałej „pogańskiej” symbolice. Apokalipsa była dlań bowiem tekstem, który trzeba czytać jako intertekstualny dialog konfliktujących z sobą, chrześcijańskich i przedchrześcijańskich tropów i znaczeń³⁷.

To uparte dopisywanie do teologii chrześcijańskiej rozmaitych obocznych i często subwersywnych sensów stanowi znak rozpoznawczy późnej poezji i prozy Lawrence'a, dobrze świadczący o jego kondycji „zapóźnienia”. Nie tylko potwierdza ono ambiwalentny stosunek do teraźniejszości, jej normy i konwencji, sugerując Saidowskie „niepogodzenie z czasem”, ale też odsyła dalekowzrocznie w przyszłość poprzez właściwy sobie sposób interpretacji, który może się przedstawiać jako antycypacja praktyk lekturowych poststrukturalizmu³⁸. Poszukiwanie alternatywy dla wyczerpanej duchowości współczesnej przybiera tu nader często formę *creative misreading*, kreatywnego niedoczytania tradycji chrześcijańskiej i jej autorytatywnego tekstu, w którego celowo rozbitą, fragmentaryczną strukturę zostają wplecione czasem zaskakujące konteksty. Odnosi się to także do mesjańskiej obietnicy triumfu życia nad śmiercią, urzeczywistniającej się dzięki mocy zmartwychwstania.

Jeśli *Apokalipsa* stanowi próbę zdekonstruowania dzieła biblijnej eschatologii poprzez rozbicie iluzji jego monologiczności i pluralizację źródeł (lokowanych

36 Sformułowanie to pochodzi z recenzji jednej z książek poświęconych Apokalipsie, które przeczytał Lawrence, przygotowując się do napisania własnego dzieła. Zob. D.H. LAWRENCE: *Review of „The Book of Revelation” by Dr John Oman*. W: IDEM: *Selected Critical Writings*. Red. M. HERBERT. Oxford – New York, 1998, s. 159.

37 T.R. WRIGHT: *D.H. Lawrence and the Bible...*, s. 232.

38 Przykładowo, Terry R. Wright uznał biblijne reinterpretacje Lawrence'a za pokrewne lekturze dekonstrukcji. Ibidem, s. 2, 18–19, 251.

w kultach pogańskich, astrologii i filozofii presokratejskiej), to podobna zasada wydaje się rządzić kompozycją dużej części późnych utworów Lawrence'a, zawierających wątki teologiczne. Rozważmy jeszcze dwa takie przykłady. Znalezione w ostatnich notatnikach poety opowiadanie o charakterze autobiograficznym, nieukończone i pozbawione tytułu (stąd robocza nazwa *Autobiographical Fragment* w pośmiertnym wydaniu), łączy w sobie retrospekcję, realistyczny epizod powrotu do krainy dzieciństwa oraz wizjonerski obraz postapokaliptycznej przyszłości, naszkicowany na podstawie mocno idealistycznej wizji wczesnych cywilizacji (głównie kultury etruskiej).

Z całą pewnością, osnowy fabuły dostarcza tu chrześcijańska narracja śmierci, zbawienia, sądu i zmartwychwstania. Narrator opowiadania, zwiedzając kamieniołom, dawne miejsce swoich zabaw, wspomina legendę o skrytych w nim źródłach wiecznej młodości („everlasting wells”), a wędrując po skalnych zakątkach, daje się uwieść spokojnej, nieco narkotycznej atmosferze otoczenia. Nie zwracając uwagi na odgłos obsuwającej się ziemi w pobliżu i zasypiając w przygodnym, lecz przytulnym miejscu, niewielkiej skalnej jaskini, przypominającej wnętrze grobu (a także matczyne łono), odczuwa znów, jak mówi, swoje dawne, dziecięce tęsknoty, w tym potrzebę „przejścia na drugą stronę, do jakiegoś głębszego, bardziej słonecznego i cichszego świata”³⁹. Kiedy się budzi, po chwili, która mogłaby być wiecznością, do jego przytomności dociera powoli, poszczególnymi fragmentami, bolesna i niestabilna rzeczywistość ciała: opis Lawrence'a uwydatnia rozczłonkowanie, nieokreśloność wrażeń, brak panowania nad własnymi ruchami, nade wszystko jednak – nieobecność koordynującej wszystko świadomości, która wyłania się niepewnie na samym końcu. Pobudka w nowym świecie, powstanie ciała do życia nie wiąże się z euforią i zwycięstwem ducha-umysłu, gdyż ten w widoczny sposób nie nadąża za dokonującymi się fizyczno-zmysłowymi procesami. Zmartwychwstanie okazuje się zatem wiktoria mocno dwuznaczną, zaś postapokaliptyczny „nowy ład” jest witany z mieszanymi uczuciami.

Znaczenie ma tu przede wszystkim lokalizacja czasowa: do zmartwychwstania dochodzi po upływie tysiąca lat, a jest to właśnie liczba wymieniana w tradycji w kontekście mesjańskiego panowania poprzedzającego koniec czasów⁴⁰. Co istotne, owa najbardziej wysunięta wprzód przyszłość, czas eschatonu, łączy się z odległą, mitologizowaną przeszłością. Obserwowana przez narratora nowa rzeczywistość to bowiem spełniona utopia, która zakłada przywrócenie

39 D.H. LAWRENCE: *Autobiographical Fragment*. W: *The Complete Works of D.H. Lawrence*...

40 Pisał na ten temat w książce poświęconej teologii św. Pawła Giorgio Agamben. Zob. G. AGAMBEN: *Czas, który zostaje*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2009, s. 89.

archaicznego porządku wspólnoty żyjącej w estetycznej i etycznej harmonii, w niezwyklej równowadze naturalnego instynktu i kulturowego umysłu, oznaczającej cielesno-duchową pełnię. Opis tej społeczności wyraźnie modelowany jest na (znanych Lawrence'owi lub przez niego wyobrażonych) realiach życia Etrusków, jednego z ludów zasiedlających północną Italię przed kolonizacją rzymską. To właśnie kulturze etruskiej, niejasno rysującej się na horyzoncie dawnych dziejów, przypisuje poeta nawyk myślenia nieantynomicznego, zdolnego do łączenia przeciwstawnych kategorii: ciała i umysłu, człowieka i natury, życia i śmierci. Myślenia, które w zamyśle miało przygotować chrześcijański wynalazek zmartwychwstania.

Imaginatywna rekonstrukcja etruskiej wspólnoty wiele zawdzięcza epizodowi z życia Lawrence'a, który miał znaczenie formatywne dla ostatniego okresu jego twórczości – jego wycieczce po włoskich miastach, obejmującej zwiedzanie etruskich pozostałości, w głównej mierze grobowców z przedmiotami kultu i naskalnymi malowidłami. Jej plonem był przede wszystkim dziennik podróży, zatytułowany *Sketches of Etruscan Places*, ale ślady fascynacji poety tą dawną, ginącą w mrokach cywilizacją można odnaleźć w zasadzie w większości późnych utworów. We wspomnianym opowiadaniu autobiograficznym spotkanie z etruską społecznością zostało ukazane przez pryzmat pragnień i marzeń okresu dzieciństwa, które pisarz spędził w prowincjonalnym górniczym miasteczku w środkowej Anglii: potrzeby życia w pięknym, niezniszczonym gospodarce przemysłową naturalnym otoczeniu, w harmonii ciała i umysłu, pośród ludzi wyzwolonych z przesądów i hipokryzji, żyjących poza historią jako czasem konfliktów. Jest to w pewnym sensie opis społeczności zbawionych, cieszących się odzyskaniem po zmartwychwstaniu rajem: członkowie archaicznej wspólnoty promieniają dziwnym ciepłem i witalnością, porozumiewają się językiem nie słów, lecz odczuć, żyją organiczną egzystencją na podobieństwo kwiatów i owoców, są zdolni do artystycznej ekspresji, która nie jest intencjonalna, lecz pozostaje na poziomie zwierzęcych zachowań i stadnych instynktów (tańczący wspólnie mieszkańcy miasta zostają porównani do idealnie zsynchronizowanej w swoich ruchach grupy zwierząt – ławicy ryb i stada ptaków⁴¹). Ich wyidealizowany wizerunek prowadzi narratora do niekorzystnego dla siebie porównania, przy okazji którego uderzająco zostaje wyartykułowana idea niewczesności:

[Te nagie dziewczęta] były nadobne niczym drobne owoce. To właśnie przywołały mi na myśl: owoce róży rosnące na krzewie. I wszystkich tych ludzi cechował wewnętrzny spokój i prostota, byli oni niczym rośliny, którym przyszło kwitnąć

41 D.H. LAWRENCE: *Autobiographical Fragment...*

i owocować. Pojedynczy człowiek był jak pełny owoc, z jednym ciałem, umysłem i duchem, bez żadnego podziału. Poczulem wówczas rodzaj dziwnej, smutnej zaszłości, gdyż nie miałem w sobie takiej pełni, a zarazem szalone uniesienie, nagle uniósł mnie bowiem niespodziewany przypływ energii. Miałem wrażenie, jakbym miał wkrótce pogrążyć się w głębinach życia, dotknąć go po raz pierwszy: spóźniony przybysz, a zarazem pierwszy z pionierów [„belated, and yet a pioneer of pioneers”]⁴².

Ziszczone marzenie o powtórnych narodzinach, duchowe odrodzenie, wyjście z grobu i doświadczenie nowego życia jest tu tyle ostatnim epizodem (dokonującym się w obszarze posthistorii, dziejach już zakończonych apokalipsą i zmartwychwstaniem), ile pierwszym, paradoksalnym powrotem do rajskiego początku: łona matki, o którym mówił ewangeliczny Nikodem⁴³. Narrator opowiadania zasypia w zasklepionym grobie, niechętny teraźniejszości, by narodzić się z niej jakimś trudem na nowo w mesjańsko przemienionej rzeczywistości, która odtwarza błogostan świata sprzed upadku. Nie przypadkiem owa odzyskana pełnia egzystencji, kondycja bycia zbawionym i zmartwychwstałym, która zasypuje podziały między ciałem, umysłem i duchem (*soma, psyche i pneuma* w kategoriach teologii Pawłowej), jest tu symbolizowana przez pełen miąższu, okrągły owoc.

Ten obraz – skonkretyzowany w postaci biblijnego jabłka zerwanego z drzewa poznania – pojawia się również w innych późnych utworach Lawrence’a. W cytowanym na początku *Statku śmierci* stanowi niezbywalny punkt wyjścia: mowa tu nie tylko o jesieni jako porze dojrzewania i odchodzenia, ale także o spadaniu jabłek, które posiniaczone „ranami uderzenia torują sobie drogę”. Obite, otwarte, opadłe na ziemię jabłko daje obraz winy, upadku, zbliżającej się śmierci i okaleczonego, niedomagającego ciała. O-/Upadanie ludzkiego bycia jest esencją jego istotowego zapóźnienia i to w sensie zarówno powszechnym, odnoszącym się do historii wygnania z Edenu, jak i indywidualnym, określanym przez proces starzenia, słabnącą więź z życiem, postępującą dekompozycję. Naznaczona upadkiem, pokiereszowana („bruised”) cieleśna powłoka, jak pisze Lawrence, traci wówczas funkcję ochronnego pancerza: jej ziejące rany, pękające szwy skóry sprawiają, że „przerażona dusza” wygląda na zewnątrz, gdzie chłostana jest niemiłosiernie chłodem nadchodzącej zimy. „Wyciekanie” czy sączenie się („oozing”) przez poszerzające się otwory ciała staje się dla duszy koniecznością, to przejście i transformacja – „długa i bolesna śmierć [...] leży pomiędzy starym i nowym »ja«”⁴⁴. Śmierć jest stopniowa („piecemeal the body dies”),

42 Ibidem.

43 Zob. Ewangelia wg św. Jana 3,4.

44 D.H. LAWRENCE: *The Ship of Death*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 604.

także w tym sensie, że zakłada postępującą fragmentację, rozczłonkowsywanie, niejako odwrotność wcześniej opisywanego zmartwychwstania. Oderwanie od drzewa życia to śmiertelna rana, która długo nie chce się zasklepić, nawet jeśli zawiera w sobie zarodek przyszłego stanu. Podobnie narrator opowieści autobiograficznej opisuje siebie w momencie przywrócenia do życia jako jedną wielką ranę („wound”), która doznaje powolnego uzdrowienia w kontakcie z etruską społecznością. Utrata integralności, otwarcie, niepewność i strach w obliczu nieprzeniknionej tajemnicy zatruty „ja” są zatem tym, co określa proces odchodzenia i zanikania.

Ten zmysłowy obraz rozkładu i degeneracji ludzkiej fizyczności, a z nią tożsamości – jabłko jest ideą występnego poznania, skierowanego przeciw Bogu – zostaje uzupełniony w wierszu Lawrence’a o metaforę akwaticzną, o zarówno biblijnym, jak i archaicznym rodowodzie. Śmierć to etap przedarcia się i przelania przez powstałe w ciele szpary ciemnych wód, morza zapomnienia, które zagarnia i unicestwia wszystko, niczym niszczący żywioł potopu. Ta przerażająca wizja, wyartykułowana za pomocą powracających jak mantra powtórzeń oraz paradoksów (głęboka ciemność, która w swojej czerni stale zagęszcza się i ciemnieje), zostaje dopełniona przez podmiotową aktywność przygotowania na umieranie. Jedyną odpowiedzią na nieuchronne nadciąganie wrogiego żywiołu i podmywanie przyczółku życia może być to, że zapragnie się samemu śmierci jako pomostu i sposobu przejścia dalej, co metaforycznie przedstawia wola zbudowania i wyposażenia statku „w podróż najdłuższą”. Statek śmierci to kolejny etruski trop w późnej poezji Lawrence’a, dowodzący jego zainteresowania kulturą, która w domniemaniu zdołała oswoić obcość śmierci poprzez jej reintegrację z życiem. W dzienniku poety z podróży po „miejscach etruskich” natrętnie powraca myśl o przywiązaniu do witalności przenikającym każdy aspekt egzystencji tego w niewielkim stopniu poznanego ludu. Grobowce etruskie, tak jak je widzi Lawrence, są wielkimi pomnikami życia, świat umarłych jest bliski i paralelny wobec świata żywych (w obu wystawnie się ucztuje), zaś idea przygotowania do przejścia na drugą stronę poprzez wyposażenie umierającego w prowiant i wszelki ekwipunek udomawia śmierć i odbiera jej paraliżującą siłę absolutnej inności⁴⁵. Sama wizja statku śmierci jest wprawdzie zapożyczona z kultury egipskiej, jednak w obrazowaniu wiersza łączy się ona z etruskim przekonaniem o nieprzerwanej żywotnej ciągłości, której nie może zagrozić wszechogarniający żywioł zapomnienia. Niewielki statek płynący w ostatnią podróż, błakający się po ciemnym przestworze, staje się „małą arką”,

45 Zob. D.H. LAWRENCE: *Sketches of Etruscan Places*. In: *The Complete Works of D.H. Lawrence...*

arką wiary i przymierza, gwarancją ocalenia i odbudowania tożsamości, choć w obliczu beznadziei i rozpaczki końca („I zniknęło wszystko, nie ma już ciała, / zatopione, przepadło bez reszty. / Ciemność u góry wisi ciężka, tak jak i na dole, / pomiędzy nimi przepadł gdzieś / mały statek”⁴⁶) wydaje się to niemożliwością. Jednak ciemna otchłań wiecznego spoczynku i zapomnienia, która pochłania indywidualne istnienie, znajduje wreszcie swój kres. Śmiertelna bladeść, jasna pozioma smuga na horyzoncie jest zapowiedzią świtu i nowego początku: „Różowa luna, i wszystko rozpoczyna się od nowa”. Arka, w zgodzie z nasuwającymi się poecie skojarzeniami, staje się łonem, kołyską odrodzonego życia⁴⁷.

Choć utwór kończy się feerią radosnych barw poranka, sceną powrotu duszy do domu ciała, które zaznało „odnowy w spokoju i zapomnieniu [śmierci]”, nie jest to jednak powrót łagodny i sielski, gdyż świt zostaje nazwany „okrutnym” („the cruel dawn of coming back to life”). Powstanie z martwych, odzyskanie cielesnego zakotwiczenia przez zmartwychwstałą duszę nie jest, jak przypomniał narrator opowiadania Lawrence’a, pokazem cudownej Boskiej interwencji, lecz trudną i stopniową drogą reintegracji rozdzielonych upadkiem wymiarów ludzkiego istnienia: somy i psyche, w ożywiającej obecności ducha. To powrót do utraconej pełni ludzkiego życia, która wyrasta niczym owoc na rajskim drzewie życia jako odbudowana niewinność relacji umysłu i ciała. To wiecznie żywa możliwość regeneracji, także w znaczeniu mocy twórczej, która wydaje się płonąć najsilniejszym płomieniem w przeddzień odejścia. Również i w tej śmiałej interpretacji zmartwychwstania, religijnej i pełnej pasji, a jednak odwołującej się bardziej do immanentnej nieśmiertelności niż jakiegokolwiek pozaświatowej transcendencji, pozostaje Lawrence niewczesny, niepokodzony z chrześcijańską ortodoksją. Ostatecznym przesłaniem jego późnego stylu jest zbliżenie się do śmierci poprzez intensywną celebrację zmysłowego życia, jego chaotycznego stawania się, braku zamknięcia i zdolności do generowania nowych, nieoczekiwanych sensów. W ostatnich wierszach tracącego oddech i życie poety powraca nieustannie przekonanie, że „Z najmocniejszego snu jednak można się obudzić, obudzić świeżym. / Czy dobrze spałeś? / Tak, snem Boga! / I oto świat stwarzany jest na nowo”⁴⁸.

46 D.H. LAWRENCE: *The Ship of Death*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 605.

47 Skojarzenie statku-arki z kobiecym łonem i misterium wiecznego odnawiania się życia pojawia się zarówno w *Szkicach etruskich*, jak i roboczej wersji tego samego wiersza Lawrence’a, którą znaleziono w jego notatniku. Na ten temat zob. B. JONES: *The Last Poems of D.H. Lawrence...*, s. 64.

48 D.H. LAWRENCE: *Sleep and Waking*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 611.

Alina Mitek-Dziemba

Le style tardif au service de l'art de vivre Sur la poésie tardive de David Herbert Lawrence

R É S U M É

La conviction que la notion de style tardif (bien que conceptualisée principalement à l'égard de la création artistique) semble – à cause de sa réflexion sur la maturation, le vieillissement ou d'une relation complexe de la subjectivité avec le temps – être visiblement orientée vers la philosophie de l'existence plus vaste que la seule théorie de l'art constitue le point de départ de l'article. La stylisation peut être traitée comme une notion serviable, soumise au domaine de l'esthétisation existentielle (Richard Shusterman) dont l'existence s'inscrit nettement dans le projet philosophique moderne, bien qu'au sens large, il accompagne la philosophie depuis toujours dans la figure de la vie comme une œuvre d'art. Cela étant, la notion de style tardif dans le domaine de l'esthétique de l'existence est l'objet des réflexions de l'auteur. Ce qui constitue en revanche l'objectif principal de son analyse, c'est la présentation de son exemplification concrète sur la base de l'ouvrage poétique tardif de David Herbert Lawrence : écrivain, qui, d'un côté, trépasse prématurément à cause d'une maladie se développant d'une façon sournoise, de l'autre, qui développe son sentiment de la « tardivité » et du retard par rapport aux auteurs lui étant contemporains et décédés durant la Première Guerre mondiale. C'est *On Late Style*, un excellent livre tardif (et inachevé) d'Edward Saïd, qui patronne les réflexions de l'auteur.

Alina Mitek-Dziemba

The Late Style in the Service of the Art of Life On the Late Poetry of David Herbert Lawrence

S U M M A R Y

The point of departure for the following article is the belief that the concept of the late style, which was conceptualised primarily in the context of artistic endeavours, due to its reflection on the nature of maturing, growing old, or the complex relationship between subjectivity and time, appears to share a certain affinity with the philosophy of existence much broader than just the art theory. Stylisation can be thus treated as an ancillary term, subordinate to the domain of existential aestheticisation (Richard Schusterman), whose existence is clearly inscribed into the modern philosophical project, though, in a broader sense, it has been present in philosophy from the very beginning, manifesting itself in the figure of life understood as a work of art. Thus, the author of the article ponders the notion of the late style in the context of the aesthetics of existence, while the primary research goal becomes its concrete exemplification on the basis of one of the later poetic works of D.H. Lawrence—a writer who on the one hand was taken before his time by an insidious illness, and on the other hand developed his sense of “lateness” and belatedness with reference to his contemporaries who died in the First World War. The reflections on the matter are highly influenced by the excellent late (and unfinished) book by Edward Saïd, *On Late Style*.